

Жанр «маленького романа» в прозе Леонида Зорина

Леонид Генрихович Зорин – яркий, талантливый представитель литературы XX столетия, прославивший себя как в драматургии, так и в прозе, создавший за свою многотрудную и долгую жизнь (ныне ему идет восемьдесят пятый год) огромное количество произведений, написанных в самых разных жанрах. Он давно снискал славу «интеллектуального писателя», прочно заняв свое место в литературном пространстве элитарной прозы. Его произведения, выгодно противостоящие массовой и постмодернистской литературе, рассчитанные на вдумчивого, серьезного читателя, уходят своими истоками к исповедальной городской прозе, так громко заявившей о себе в середине прошлого столетия в отечественной литературе, и к интеллектуальному западноевропейскому роману. Творчество Л. Зорина поистине многогранно. Прозаик, написавший большое количество произведений социально-философского плана об уходящем двадцатом столетии, блестящий драматург, автор многочисленных пьес, с успехом прозвучавших в различные времена и ныне идущих на сценах отечественных и зарубежных театров, Зорин удивительно настойчиво и плодотворно соединяет и драму, и прозу – в этом одно из уникальных свойств его замечательного таланта. Прозе уделено главенствующее внимание в последние десятилетия. Драматургические и прозаические произведения Зорина можно воспринять как *единый творческий контекст писателя*, отражающий мировоззрение художника, его жизненные наблюдения и оценки. Общность этого «единоначалия» особенно ощутима в последнее десятилетие, когда появились такие романы и повести писателя, как «Трезвенник», «Сансара», «Юпитер», «Из жизни Ромина», «Медный закат». Началось это смысловое сближение еще с ранних прозаических опытов писателя, но особенно заметным стало с появлением таких его романов, как «Старая рукопись» и «Странник», где автор обратился к тем ключевым мотивам своего творчества, которые изначально интересовали его в драматургических произведениях. Это поиск духовности и смысла жизни, неудовлетворенность буднями и окружающей действительностью, стремление к творческой реализации героем-интел-

лектуалом – типичным зоринским персонажем равно как в драме, так и в прозе. Позднее появились другие произведения, среди которых «Алексей», «Забвение», «Господин Друг», «Тень слова».

Жанровый спектр творчества Зорина достаточно разнороден: рассказы, повести, романы, воспоминания, дневники... Леонид Генрихович постоянно ищет формы, наиболее полно отвечающие очередным новым замыслам: от «записных книжек» («Зеленые тетради») – к «мемуарному роману» («Авансцена»), далее – к «монологу» (так определен жанр романа «Он») и к «маленькому роману» («Кнут», «Алексей» и др.). Именно этой жанровой форме писатель отдает заметное предпочтение в последние годы. Более того, жанр «маленького романа», столь популярный в современной прозе (Николай Климонтович, Елена Яковлева и многие другие), довольно успешно разрабатывается Зориным, занимая ведущее место в его творческой лаборатории и объединяя, казалось бы, различные произведения писателя в своеобразный тематический цикл, смысловым ядром которого является судьба интеллигента в столь непростом двадцатом столетии и его напряженная духовная жизнь, поиски смысла жизни и потери. *«Маленькие романы»* (которые критика зачастую назойливо именует повестями) – «Алексей», «Кнут», «Забвение», «Завещание Гранда», «Обида» – представляют героя-интеллигента, ведущего своеобразный поединок со временем и своими современниками, предъявляя к людям и ко Времени особый счет, продолжая сквозную тему всего творчества Зорина. В данном случае, как нам кажется, емкость, некая внутренняя сжатость «маленького романа» позволяет автору предельно четко и динамично передать судьбу индивида в определенном историко-культурном срезе, одновременно представляя и судьбу отдельного героя (либо целый круг лиц, близких к нему), и судьбу общества на протяжении длительного хронологического периода. Сам автор, объясняя свое внимание к данной жанровой форме, говорит следующее: «Маленький роман – хороший формат. Не надо “растекаться по древу”. Писать надо емко, но сжато». [1]. Зорин свободно владеет временным пространством, раздвигая или сужая хронологические рамки, представляя динамику внутреннего движения действия. Его в большинстве случаев составляет та самая напряженная духовная жизнь героев, которая занимает писателя. Это своеобразный диалог со Временем, пока не заверченный, но приближающийся к завершению. Писателя привлекает прежде всего тип человека артистичного, творческого. Как правило, это люди интеллектуально-творческих профессий: артисты, режиссеры, ученые, литераторы, художники, журналисты. Именно эта духовная элита интересует писа-

теля. Поэтому так четко обозначается один из *мотивных рядов* Зорина – *путь художника*, его отношения с властями и с окружающим социумом. Еще в ранних пьесах писателя достаточно четко заявлен этот художественный тип – следует вспомнить его пьесы «Дион», «Коронация», «Карнавал» и многие другие. В дальнейшем этот тип персонажа становится ведущим, занимая центральное место в многообразной портретно-живописной палитре художника. «Покровские ворота» – яркий тому пример. Этот же тип является ведущим в прозе Зорина – все те же шахматисты («Трезвенник»), артисты и режиссеры («Странник»), адвокаты («Забвение»), журналисты и телеведущие («Злоба дня»), артисты («Юпитер»).

Судьба талантливой личности, ее попытки распорядиться своей жизнью либо устраниться от житейских бурь, гражданская позиция героя (либо намеренный уход от нее в некую духовную прострацию, желание отстоять свою внутреннюю свободу любой ценой), своеобразие жизненной позиции и философии героя – один из *ведущих мотивов* поздней прозы Зорина. Его персонажи пытаются моделировать свои судьбы, режиссируя свою жизнь либо жизнь близких людей. Это игра с жизнью, с друзьями, с женщинами. Игра с самим собой – и результат этой игры, оборачивающийся, скорее всего, потерей для самого героя. Но потерей ли?

Герой романа «Трезвенник», адвокат Вадим Белан, четко усвоил уроки своего гениального учителя Мельхиорова о том, что «трезвость» как реальная оценка действительности поможет ему уйти от множества ошибок в жизни, преодолеть иллюзию действия и прочие искусы. Белан пытается моделировать жизнь по рациональным законам шахматной игры, сдерживая свои порывы, пресекая безумства. «Держать дистанцию» со всеми и во всем – одно из жизненных кредо героя. Это спасает его от горьких ошибок и разочарований, которые испытывают его друзья, но не спасает от сложностей жизни, приносящих свои неприятные «сюрпризы». Автор проводит своего героя через временной отрезок 1950–1990-х годов минувшего века, оставляя в состоянии одиночества, к которому привели намеренная замкнутость, опустошенность и горечь. «Не век, а какая-то скотобойня. Попробуй увернись от него», – таков его печальный итог. Шахматная партия с жизнью оказалась проигранной. А сама жизнь, не поддающаяся рационалистическим прогнозам Белана, – намного сложнее и непредсказуемей. Белан капитулирует в итоге, согласившись на женитьбу (не по любви или расчету, а в силу общей жизненной инерции), сдав свою одинокую крепость.

С адвокатом Алексеем Головиным мы встречаемся в двух «маленьких романах» Зорина, написанных в разные годы, но составляющих еди-

ное повествование о судьбе этого героя: «Алексей» (1981) и «Забвение» (2003). Интересно, что поначалу «Алексей» воспринимался как самостоятельное произведение, жанр которого был озвучен как «повесть». Впоследствии тема, заявленная в нем, была продолжена и развита в «Забвении», и автор счел необходимым определить жанровую принадлежность обоих произведений как «маленький роман» [2, с. 495–600, 603–717].

Алексей Головин тоже живет иллюзией – иллюзией свободного замкнутого пространства своего внутреннего мира. Если ключевое слово Белана «трезвость», то кодовое слово Головина «сосредоточиться». Этим он объясняет свою намеренную дистанцированность от бурных водоворотов общественной жизни, от тех политических споров, которые ведут его многочисленные знакомые, попытку устранения от всяких потрясений, считая их бесполезными. Его позиция заключается в стремлении отгородиться от суетной и мелкой, с его точки зрения, жизни. В повести «Алексей» автор представил молодость Головина и атмосферу тех диспутов, которые были показательны для 1960–1970-х годов. В «Забвении» дописан итог жизненного пути героя, показаны его старость и те последние испытания, которые он преодолевает, осмысляя свой собственный путь. Головин стоит на пороге беспамятства: болезнь Альцгеймера. Он мучается от осознания того, что скоро станет беспомощным, будет влачить животное состояние. Но более – от того, что всю жизнь от него требовали каких-то социальных ролей, конкретных действий, упрекая в отсутствии позиций. А его жизненная позиция заключалась именно в попытке сознательного уклона от любых граждански активных ролей. Головин рано понял иллюзорность этих попыток в стремлении изменить жизнь, повлиять на что-либо. Все это игра, не более, считает он. В отличие от других, он не желает принимать участие в «играх» взрослых людей, пытаясь тем самым сохранить свою независимость. Понимая, как быстротечно и безжалостно время, он стремится остаться в памяти людей и в этом мире в Слове. Потому пишет роман о своих наблюдениях за людьми, накопленных за время работы адвокатом. Среди них есть много любопытных экземпляров, составляющих в целом *человеческий Театр*.

Социальная и философская проблематика романа «Забвение» сливается воедино. Как ведущие звучат мотивы исторического беспамятства и человеческого забвения в попытке героя разобраться, кто прав, а кто нет в этом сложном времени. Да и возможна ли вообще какая-либо правда? И какая она?

Одна из особенностей творческой манеры Зорина заключается в том, что он постоянно создает своеобразные *тематические циклы*. Драматург

и прозаик, Зорин создает большие и малые циклы, обозначая в них свои «подциклы», развивая определенные тематические версии судеб тех или иных персонажей, подчас столь разных, непохожих друг на друга, либо выделяя определенные тематические и жанровые ряды, дописывая их спустя время, периодически возвращаясь к каким-то темам и судьбам. Это позволяет расширить творческие возможности писателя и его представления о судьбе героев, заново переосмыслить ту или иную ситуацию, дорисовать штрихи к портрету, казалось бы, некогда завершенного произведения. Так судьба Вадима Белана, вернее, ее финал эскизно дописан в «Забвении», когда Головин встречается со школьными друзьями. Судьба самого Головина представлена повестью «Алексей» и романом «Забвение». А громко прозвучавшая в свое время пьеса «Покровские ворота» (1975) и вызвавшая особенную популярность в 1980-е годы ее киноверсия в постановке Михаила Козакова обозначили начало литературно-жизненного пути одного из главных персонажей писателя – Костика Ромина.

С Константином Роминым читатель позже встретится как в романе «Старая рукопись», так и во многих других прозаических произведениях, включая роман «Злоба дня», повести «Тень слова», «Прощальный марш», «Хохловский переулочек», «Избирательная компания»: этот образ либо представлен напрямую, либо о нем упоминается другими персонажами, приводятся его стихи, мысли. Все это сливается в некий единый смысловой контекст о судьбе самого Ромина и того круга интеллигенции, который он представляет. Таким образом, в творческом сознании автора выстроился *целый цикл* о судьбе литератора Ромина и о его друзьях.

Образ другого персонажа нескольких произведений Зорина – Бесфамильного – присутствует (либо упоминается) и в повести «Алексей», и в романах «Трезвость», «Забвение»... Судьба Рудакова, эскизно представленная в свое время в пьесе «Палуба» (1963), находит неожиданное продолжение в одной из новелл, входящих в роман «Из жизни Ромина» («Семья» (2003)). Встречается читатель и с другим персонажем пьесы «Транзит» (1972) Владимиром Багровым в цикле рассказов «Из жизни Багрова» (2001).

В результате получается так, что Зорин пишет *один и тот же сюжет о своих героях, о времени и о себе*, поскольку многие его персонажи достаточно близки самому автору – хотя бы тем, что так же, как и он сам, являются людьми творческими, интеллектуальными, своеобразными философами, мучительно осмысляющими смысл проживаемой ими жизни и те законы времени, которым они оказались подвластны. Круг героев

постоянно расширяется, включая в свое пространство все больше судеб. Завершает по-своему этот литературный контекст единого произведения о времени и о судьбе интеллигента-интеллектуала мемуарная проза Зорина («Зеленые тетради»), где он дает прямые оценки многим событиям явлений культурной и духовной атмосферы столетия, выражает свои воззрения на театр, на литературу, на судьбу художника в реалиях XX века. В этом смысле весь творческий контекст Зорина-художника можно воспринимать как *роман о двадцатом столетии*, и в данном случае уместно говорить о сверхтекстовой целостности его многочисленных произведений как в драме, так и в прозе.

Возвращаясь к разговору о сложности внутреннего духовного мира литературных типажей Зорина, следует отметить, что они не так просты, и авторское отношение к ним далеко не однозначно. И вызывают они более симпатии и сострадания, чем порицания и осуждения. Проблемы виновности/невиновности отдельного индивида и общества, ответственности за судьбу своего поколения, мотивы противостояния государственному молоту, приспособленчества и мимикрии вкупе с желанием выстоять и сохранить свою личность, свой внутренний стержень – все это достаточно четко звучит в его произведениях. «Всех жалко», – эта фраза героя романа «Забвение» Алексея Головина становится ключевой, определяя отношение автора к своим литературным созданиям. У Зорина все крайне сложно, запутанно и противоречиво. Оттого его проза читается очень напряженно, заставляя вдумываться в каждую строку, фразу, осмысливать каждое слово. Она насыщена определенным подтекстом, носит потаенный смысл; она лирична, философична, иронична, афористична. Зорин создает особый сплав речи, характеризующийся подчас смешением различных стилевых пластов, передающих специфическую атмосферу и придающих особую смысловую органику речи его героев и автора.

У писателя трепетные отношения со Словом, и *Слово* занимает особое место в его произведениях. Можно утверждать, что все интеллектуальные романы и повести Зорина выступают в защиту Слова. Один из наиболее распространенных приемов писателя – это *исповедь*. В этом смысле к произведениям автора как нельзя более подходит определение «исповедальная проза». В его «маленьких» (и не только) романах и повестях важную роль занимают внутренние монологи героев, напряженный диалог, дневниковые записи, воспоминания, стихи. Стихи и ритмизованная проза, в частности, выполняют особую смысловую нагрузку в таких романах как «Забвение», «Тень слова», «Злоба дня» и других. Не случайно *сквозным персонажем* единства литературного зоринско-

го пространства можно воспринимать образ Константина Ромина – во многом автобиографического образа литератора, взрослеющего и стареющего вместе с XX столетием, вернее, его второй половиной. Писатель неоднократно указывал на его автобиографичность и близость авторскому внутреннему миру. В одном из интервью Зорин опять подчеркнул эту мысль: «Что до “Покровских ворот”, то это и впрямь автобиографическое произведение, а Костик Ромин на протяжении, кажется, семи моих работ стал “спутником жизни”. Что я люблю “в нем – в себе”?.. Должно быть, молодую беспечность. Она помогала нам с ним мириться со многим страшным, что было в Москве и вокруг нас обоих. Нам было море по колено. В дальнейшем характер Ромина сильно меняется – в новых повестях и рассказах он становится мизантропичнее, и в нем больше желчи и меньше легкости. Эволюция в общем-то неизбежная, но мне жаль того, ушедшего и отделенного от меня полувеком» [2].

Предельная насыщенность повествования «маленьких романов» Зорина, тот самый импульсивный нерв, создающий «подводные камни» его прозы, говорят о специфике его письма. Если попытаться отыскать некие творческие параллели, то здесь вспоминаются образцы «новой эстонской прозы», о которой в свое время так много говорила критика, и в первую очередь, Энн Ветемаа – его «маленькие романы» «Монумент», «Усталость», «Яйца по-китайски», «Реквием для губной гармоники».

Для Ветемаа был показателен тот самый психоанализ индивида, откровение в форме исповеди, вкупе с исследованием своего поколения и его социально-общественного портрета. Жесткий психоанализ соединяется с блистательной иронией и одновременно с неким лиризмом. Ветемаа исследует социальную болезнь, именуемую приспособленчеством, смирением, тщетные попытки жить по законам своего времени и понять ту самую степень виновности/невиновности поколения, оказавшегося в историко-политическом промежутке между страшным прошлым (сталинизм) и настоящим («оттепель»). «Монумент» и «Усталость» как раз об этом. Классический сюжет гения и злодея работает в «Монументе» (1964) на идею исследования психологии сознания героя, вынужденного играть по правилам того мира, к которому он принадлежит. Исповедь главного героя, талантливого «негодяя», подсиживающего своего незадачливого и непрактичного соперника-гения, – это прежде всего сюжет блистательного восхождения на вершину славы как путь в официальную благополучную жизнь. Но сам образ «злого гения», который столь щедро демонстрирует герой, молодой скульптор Свен Вооре, интересен прежде всего своей талантливостью и блистательным умением создавать свой

театр жизни, заранее распределяя в нем роли тем лицам, которые пытались манипулировать им. По сути, он все и всех переигрывает. И если ему предназначают малозаметную роль проектировщика постаумента к предполагаемому монументу в память жертвам фашизма, который должен создать «светлый гений» Айн Саарма, то он сам создает свой *монумент* театрализации, включая всех умных и не очень умных в свою игру и заставляя плясать под свою дудку. Да и сама игра героя, скорее, идет от желания жить по своим законам, проявляя свою инициативу в безынициативное время. Это его форма маленького бунта, протеста против тех «авторитетных правил», по которым живет большинство. Ветемаа представляет слепки социальных масок тех людей, которые изначально живут по заданным им нравственным схемам общества 1940–1960-х годов. «Живой классик» Тоонельт, создающий свой театр, четко выбирающий позу, жест, слово, играющий гантелями, мышцами и судьбами людей, на поверку оказывается не много лучше прямолинейного дуба и мастодонта Магнуса Тээ, громящего модернизм как проявление буржуазности и все новомодное. Не случайно главный герой использует форму повествования от третьего лица, отступая от заданной монологически-исповедальной формы, подчеркивая тем самым, что и он сам является неким действующим лицом, отличным от самого главного персонажа и играющим по правилам того общества, в котором он вращается. Маски-шаржи маленького романа Ветемаа представляют определенные социальные типы, прочно усвоившие свои общественные и гражданские роли. Тем самым и складывается своеобразная пирамида власти, славы и некоей внутренней свободы в границах разумного и допустимого, характеризующая эпоху, в которой жил герой Ветемаа.

«Усталость» (1967) представляет некий жизненный итог другого интеллектуала – известного поэта Руубена Иллиме, вершащего безжалостный суд над своей жизнью и влачащего мучительное существование. Выражение его поэтического настроения как настроения его эпохи проницательно отметил случайный собеседник, молодой парень, «чистый благодаря году своего рождения», как отмечает Иллиме [4, с. 135]. «Резиняция картофельного цвета» – таков печальный итог той позиции, которую занимал герой на протяжении своей жизни. И еще парня интересует биографический период Иллиме с 1949 по 1951 годы – самое трудное и мрачное время в стране. Используя монологическое повествование от первого лица, автор вводит и диалоги – с многочисленными оппонентами Иллиме, в которых он отстаивает свою правоту и свою позицию. Предельно обнажая свои пороки, исповедуясь в самых неблагоприятных

поступках (выступление против своего учителя, по сути, полный его разгром, оболщание его дочери Маарьи, приспособленчество и конъюнктурная политика в литературе), герой мучительно пытается ответить на те вопросы и обвинения, с которыми столкнулся в нынешнее оттепельное время. Более всего он мучается осознанием того, что являлся винтиком в огромном государственном механизме, в котором от воли отдельного человека ничего не зависело:

Отдельная личность ничего не значила, это был какой-то удивительный механизм, работавший сам по себе. Если бы какое-нибудь колесико не сработало, его бы автоматически заменили. И вместо меня мог бы оказаться кто-нибудь и похуже...

Винить некого. Если человек вешается, так разве виновата рука, накинущая на крюк веревку? Или глаза, обнаружившие крюк? Они и не виноваты и одновременно виноваты, виновато и тело, натянувшее своим весом веревку. Виноват народ в целом. Если он вообще виноват... Если это не обычный закон природы [Там же].

Ничего не изменилось от его отказа написать разгромную статью против эстета Каррика, поскольку судьба того уже была решена. Статья появилась в положенный срок и сыграла свою решающую роль, как и выступление Иллиме на собрании Союза писателей. Показательно, что духовный наставник Каррик, ставший жертвой этого времени и понимающий всю его сложность, упрекает Иллиме в последнем разговоре не в личном предательстве, а в предательстве по отношению к эстонской литературе: «...На протяжении всей истории эстонской литературы не было такого плачевного периода, какой начинается сейчас. И вы способствуете этому! Да. Вы, умеющий и лучше, и по-другому! Это же предательство! Пре-да-тель-ство!» [Там же, с. 144].

Представляя, по сути, всего одни сутки из жизни героя, в течение которых тот бродит с места на место в поисках очередной выпивки (это давно стало нормой существования поэта Иллиме, но за ним кроется нечто большее – желание героя заглушить те муки совести, которые терзают его, это его пассивная форма бунта), автор раздвигает хронологические рамки повествования, укладывая их в период с 1948 по 1951 годы. Ветемаа интересуют судьба Эстонии и творческой интеллигенции в сталинский период, влияние советской культуры на эстонское культурное пространство, те потери, которая понесла Эстония с военного периода сороковых годов. Эта тема отчетливо звучит в подтексте повествования, которое слагается из невеселых дум главного героя и тех контрастов прошлого и настоящего, которые приводит автор. И отличается Иллиме от

своих собеседников и «соратников» именно тем, что не желает приспособиться и меняться «к лучшему» в угоду новому времени. Он таков, каков есть, со всеми своими ошибками и пороками. В отличие от энергичного, предприимчивого Тийта, удачно приспособляющегося к любому времени с его моральными нормами, Иллиме не желает подлаживаться и оправдываться. Участвуя в свое время в борьбе с космополитизмом в эстонской литературе и уговаривая Иллиме выступить против Каррика, Тийт теперь приобщается к кампании по популяризации творчества тех, кого уничтожал в прошлом. Свою нынешнюю позицию он объясняет легко: «...Мы должны сами исправлять свои ошибки. И большую часть уже исправили» [Там же, с. 170]. В отличие от многих, изменившихся в угоду новому времени, Руубен Иллиме осознает, что «ошибки» исправить невозможно, как невозможно заново переписать жизнь. «Бывают ошибки, которых не исправишь. Ведь Каррик умер, понимаешь, *умер*. И кто в этом виноват? Разве можно такое *исправить*?» – вопрошает он. «Что это за мир, если ради него готовы убить родную мать?» [Там же, с. 110]. Иллиме убежден, что «нет на свете такой вещи, такой идеи, ради которой» можно все, в том числе и предательство. Серый цвет как безутешный цвет эпохи безвременья, в котором прожита жизнь талантливого, но безвольного человека, упрямо прожигающего ее остаток, – ведущий лейтмотив его стихов.

Энн Ветемаа создал своеобразный цикл, куда вошли, помимо «Монумента» и «Усталости», «Яйца по-китайски» (1969), где тема рефлексии представлена в иной, предельно экстремальной ситуации, обернувшейся к финалу своеобразной пародией, поскольку раковое заболевание (казалось бы, автор проводит своего героя именно сквозь эти испытания) оказывается мнимой проблемой, надуманной его нервическим воображением. Тем не менее, она позволяет высветить тот особый угол зрения на мир и привычные вещи в сознании героя, который и представляет ему некие откровения. Герой продолжает тот самый углубленный психоанализ, проникающий в запретные уголки его души, который начали его предшественники в «Монументе» и в «Усталости». Однако здесь мысли героя обращены уже к философским аспектам бытия, бренности человеческого существования, к попытке преодолеть неумолимые законы Времени, того самого, с которым и ведет своеобразный поединок герой романа Яан. «Яйца по-китайски» – это своеобразная метафора человеческой победы над торжеством Времени, порабащающим человека. В этом смысле роман «Забвение» Зорина очень близок замыслу Ветемаа, в частности, тем умонастроениям, к которым приходят герои обоих произведений. С той

разницей, что у Ветемаа герой-интеллектуал оказывается живым и здоровым, сохранив в себе некую загадочность прочувствованных страданий и откровений. Герой Зорина, так же преодолевая страх быть стертym Временем, получает истинную свободу, избавившись от груза памяти и растворившись в небытии. Сравним стихотворные фрагменты, завершающие повествования обоих авторов. У Ветемаа это иронические строки, подчеркивающие будничность, вновь поглотившую героя:

«Я испортил свою смерть», – думал я, сидя на клеенчатом диване.

Муха с зеленым брюшком ползет по раме.

Скоро будем завтракать.

Рот в желтке. Милая жена. Кончается больничный лист. С энтузиазмом за работу.

Я улыбаюсь. Мое отображение в никелированном чайнике улыбается мне в ответ. Маленькая голова посредине вытянута вширь и рассечена кривой ухмылкой. Эта ухмылка мне не нравится.

– А теперь повторим все упражнения с самого начала, – говорит транзистор [5, с. 325].

У Зорина, напротив, звучат лирические строки, логически вытекающие из предыдущих глав, написанных ритмизованной прозой. Стихи эти составляют самостоятельную четырнадцатую главу:

«Я жить устал. Я прозябать хочу».

Кто это написал? Я знал.

Жить устал. Прозябать не хочу.

Господин Головин превратился. Во что?

Женщина со знакомым лицом.

Она мне шепчет: «Уходят молча».

Теплый ветер. И волосы шевелились.

Фонари. Стаканы висят вверх дном.

Дуб в окне. Нет, это бамбук.

Белое. Синее и желтое. Желтое заливает глаза. Синее пахнет.

Прекрасно пахнет.

Ветер теплый. Он шевелит волосы. Синие бантики в волосах.

Бамбуковая роща. Бамбук. Нельзя сутулиться.

Не сутулиться.

Лето и море. Жизнь начинается. Она не кончится никогда.

Как зовут меня? Было имя.

Всех жалко.

Бамбук на спине.

Надо выпрямить спину [2, с. 718].

Строки нерифмованного стиха Ветемаа подчеркивают фарсовость финала, к которому пришел герой, ложно трагически переживавший

свой преждевременный уход из жизни. Та самая обыденность, из которой он был искусственно выключен, и та «болезнь», благодаря которой он пережил некий катарсис, оказались всего лишь плодом его фантазий. Режиссура собственной смерти не удалась, как не удалась и желаемая победа над Временем. Неумолимая проза жизни вновь возвращает героя в свое русло, обращая к образу жизни большинства обывателей.

Обрывки мыслей зоринского героя, напротив, свидетельствуют о рассеянности его сознания, разорванности привычных связей с реальным миром, об ощущении той самой свободы, к которой он постепенно приближается. Его поединок со Временем выигран, поскольку забвение освобождает прежде всего от тех самых условностей, против которых Головин протестовал всю свою жизнь. Он не воспринимает свой уход трагически, поскольку потерю памяти воспринимает как потерю власти над ним неумолимого времени. Забвение освобождает его от исторической памяти – того горя и тех страданий, которые выпали человечеству за многие тысячи лет. Это очищение исторической памяти Головин называет «Великим Естественным Отбором» [Там же, с. 710].

Критика отмечала в свое время и исключительную, экстремальную ситуацию выбора, в которой оказывались герои Ветемаа, и предельно сжатую жанровую форму, концентрировавшую импульсивную авторскую мысль, и драматическое одиночество его героев, и музыкальную тональность его произведений. К этому следует добавить намеренную театральность поступков его персонажей как некую защитную маску, за которую они прячутся. Действительно, все это с успехом «работает» у эстонского писателя на идею раскрытия тончайших струн человеческой психики как отдельного индивида, так и отражения психологического портрета всего поколения, к которому он принадлежит.

Если сопоставлять творчество Зорина и Ветемаа, то в первую очередь следует учитывать тот самый временной контекст, который характеризует их произведения. У Ветемаа, как уже было сказано, проблематика носит более социальный характер. Его интересуют проблемы нравственности героя, его гражданские качества, та позиция, которую он выбирает в суровые сталинские годы. У Зорина, как нам кажется, взгляд писателя в большей степени выходит на философский уровень, представляя извечный спор о том, что есть добро и зло, что есть истина и сострадание. Его персонажи помещены в иной исторический и временной контекст, рамки которого предельно расширены. В силу этого и взгляд писателя становится более объемным, многомерным. Его герои мучимы прежде всего осознанием мысли об отсутствии единой, «правильной» позиции,

поскольку само понятие «время» – достаточно сложный организм, подвергающий человека в различные времена и при различных системах самым жестким испытаниям. Намеренная дегероизация персонажей логически вписана в ситуацию «человек и его время», позволяя за внешним, наносным высветить неординарное, исключительное. Отсюда – некая релятивистская позиция, представляющая единственную ценность на земле – человека. На это указывает и критика. В частности, Дмитрий Быков отмечает: «...у Зорина-релятивиста на первый план выходит именно долг. Служение – не важно чему: истине, своему делу, призванию, любви, иногда ничему вообще. Самоцельный, бессмысленный героизм, ненужный подвиг. Не зря последнее, о чем помнит герой, – бамбук, символ прямоты и стройности. Надо держаться. Надо соблюдать осанку, идти прямо. Долг – это до всего, до идеологии, до профессии, даже до памяти. Просто чувствовать себя бамбуком, а не тростником; просто – служить. Об этом – весь поздний Зорин, об этом – “Забвение”...» [6].

Оба писателя используют прозиметрическую композицию [7, с. 532], включая стихотворные фрагменты в структуру своих романов. Однако в романах Зорина соединение версе, стихотворной прозы и верлибра более активно, оно становится самоцелью писателя, выдвигающего на первый план лирическое начало повествования, в то время как Ветемаа использует полиструктурную композицию в романах «Усталость» и «Яйца по-китайски» более умеренно, смещая акцент в сторону прозы.

Если говорить о *генезисе жанра* «маленького романа», столь продуктивного в современной литературе, и о его *ведущих жанровых признаках*, то, в первую очередь, следует учитывать тот сложный жанрообразующий процесс, который показателен для отечественной прозы конца XIX века. Это те жанровые подвижки, которые происходили в результате драматизации эпохи рубежного периода (конец XIX – начало XX вв.), соединившие эпическое содержание романной формы с предельно напряженной концентрацией повествования в стремлении отразить остро драматическое содержание. Романная основа, как мы помним, претерпевает заметные изменения, значительно сокращая свой объем. Достаточно вспомнить творчество Л. Н. Толстого, сменившего привычную романную форму на повесть: «Анна Каренина» – «Хаджи Мурат». Новации А. П. Чехова, обратившегося к рассказу «эпического плана», одновременно вместившему и жизнь отдельной личности, и целую эпоху («Анна на шее», «Ионыч», «Человек в футляре»). Новеллистику Бунина, Куприна... Жанрово-родовой синтез, показательный для рубежа XIX–XX веков, вызывает и определенную организацию повествования, подразумевающего активное использо-

вание мемуаров, дневниковых записей, монологическую форму. Это сплав лирики и эпоса, смешение различных стилей повествования. Заметное тяготение к малым жанровым формам, прежде всего к рассказу и к новелле, вызывает своеобразный «кризис романа», о котором заговорили к концу XIX столетия. «Маленький роман» отсылает нас и к одноименной новелле И. Бунина – в данном случае речь идет о тематическом определении. Тем не менее, именно в рамках новеллы и рассказа эпического плана актуализируется романная коллизия, заметно раздвигаются пространственно-временные рамки, оказывается возможным соединение нескольких сюжетных линий. Достаточно вспомнить многие произведения Чехова, Бунина, Шмелева, Зайцева. Произведения малых жанровых форм отличают и богатый архитектурный состав повествования – это многочисленные монологи, дневники, отдельные реплики, включенные в особый лирико-психологический контекст, эссеистика. Наконец, это само внимание к психоанализу, к сложному внутреннему миру отдельной личности, сращение эпического и лирического повествования в единый смысловой контекст, наличие подтекста, определяющего внутреннюю динамику произведения.

На память приходят и «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина как образец новейшей литературы начала XIX века, и его «Повести Белкина», использовавшие новеллистическую форму повествования и успешно соединившие лиризм, иронию, пародию и псевдомистику. А если углубиться еще дальше и обратиться к XVIII веку, то здесь прежде всего вспоминается образец изящной прозы М. Карамзина – его «Бедная Лиза». Так что жанр «маленького романа», особенно прочно укрепившийся в последнее время, – вполне закономерный итог множественных жанрово-стилевых исканий, происходивших на протяжении достаточно большого периода как в отечественной, так и в зарубежной литературе.

Интеллектуальной прозе предшествует и «драма идей», собственно «интеллектуальная драма», в первую очередь, связанная с именами Чехова («Иванов», «Вишневый сад»), Б. Шоу, Ибсена и др. – та самая «недраматургическая» в привычном понимании форма с ее обращением к подтексту, подводному течению. Думается, в этой связи уместно вспомнить и драматургию Л. Н. Толстого (в частности, его пьесы «Живой труп» и «Свет во тьме светит»), несценичные с точки зрения привычной драматургии, рассчитанные на внимательное прочтение, со вторым планом и многоголосием диалогов, представляющих полемический текст. Примеры своеобразного «драматургического» повествования (при доминирующих признаках монологической формы) следует искать и в зарубежной романистике – в творчестве Фейхтвангера, Роже Мартен дю Гара, Голсуорси. Не случайно и

Зорин приходит к прозе через драму – критика неоднократно называла его «интеллектуальным писателем», оценивая его драматургию, и обращала внимание на «недраматургическую» сторону многих пьес, определяя ее как «*ezendrana*» – «драму для прочтения». Заметное предпочтение монологической формы повествования, наличие глубинного подтекста, требующего вдумчивого осмысления каждого слова и фразы, весьма показательны для его пьес. В еще большей степени это качество характеризует прозу Зорина, о чем было уже сказано выше. Отсюда и намеренно диалоговая, и монологическая форма его «маленьких романов» и повестей.

Энн Ветемаа, в отличие от Леонида Зорина, начинал с прозы, затем перейдя к драме и постепенно входя в театральное пространство. В его «маленьких романах» мы уже обращали внимание на намеренную театрализованность поступков многих персонажей как определенный художественный прием раскрытия их внутреннего облика. Тем не менее, обоих писателей во многом роднит внимание к процессам самопознания, того «самоедства», которое ведут их персонажи в попытке обретения некоей истины, начиная от наивного желания ответить на вопрос «Что я такое?» до определения соответствия своего образа жизни морально-этическим нормам времени, в котором они живут. Выявление степени соответствия/несоответствия и является источником того внутреннего диссонанса, который возникает в их душах. Отсюда – тот самый обнаженный нерв, составляющий основу произведений Зорина и Ветемаа, герои которых безжалостно снимают с себя слой за слоем те показные, внешне видимые чувства, поступки и мысли, которые видят окружающие, докапываясь до самой сути своего *alter ego*.

Как видим, жанровая природа романистики Зорина, при всей общности формообразующих признаков, выявляет своеобразие его творческой манеры, которую мы склонны усматривать в его особо трепетном отношении к слову, к герою, в контекстной сопричастности времени, которую автор постоянно подчеркивает и которую постоянно ощущаешь, читая его произведения.

-
1. Из личной переписки с Л. Г. Зориным автора статьи.
 2. Зорин Л. Забвение // Зорин Л. Проза: В 2 т. М., 2005. Т. 1.
 3. Кучкина О. Зоринская осень // Комсомольская правда. 2004. 3 ноября.
 4. Ветемаа Э. Усталость // Ветемаа Э. Монумент: Маленькие романы. М., 1978.
 5. Ветемаа Э. Яйца по-китайски // Ветемаа Э. Монумент: Маленькие романы.
 6. Быков Д. Зори над распутием // Новый мир. 2004. № 4.
 7. Орлицкий Ю. Б. Стихи и проза в русской литературе. М., 2002.